

SOBRE LA TRADICIÓN DE LOS AUTÓMATAS EN LA ÍNSOLA FIRME. MATERIA ANTIGUA Y MATERIA ARTÚRICA EN EL *AMADÍS DE GAULA**

PALOMA GRACIA
Universidad de Granada

A Juan Manuel Cacho Blecua

Este artículo retoma dos trabajos anteriores sobre el episodio de la Ínsola Firme del *Amadís de Gaula*, emplazados ambos en el debate sobre las fuentes artúricas/bizantinas del pasaje. El primero¹ de ellos entendía el Arco de los Leales Amadores y la prueba de fidelidad amorosa que ejecuta, como una manifestación de la práctica de la ordalía; el trabajo revisaba, sopesándolos, los antecedentes artúricos y bizantinos señalados por la crítica, al objeto de subrayar la existencia de pasajes románicos de igual tradición. El segundo², a partir del Palacio Tornante, sostenía que la presencia de notas bizantinas en el *Amadís* no supone forzosamente el uso de fuentes extrañas al ámbito románico, pues la literatura gala se impregnó de orientalismo desde el nacimiento de los diversos géneros, que, como el artúrico, gozaron de una enorme expansión. De ahí la propuesta de trasladar el problema de *Amadís* al que conlleva el uso de temas bizantinos en las letras francesas, aún de más difícil resolución. El trabajo ponía en relieve el callejón sin salida que la crítica recorre una y otra vez: de ida, en el sentido del bizantinismo; en la sobrevaloración de lo céltico de regre-

* Las páginas que siguen constituyen una ampliación de la comunicación leída bajo el título de «*Roman antique*, materia artúrica y la Ínsola Firme del *Amadís de Gaula*», Sixth XVc Colloquium, Medieval Hispanic Research Seminar, Queen Mary and Westfield College (Londres, 30 de Junio y 1 de Julio de 1994). Agradezco las observaciones que me fueron hechas entonces por los asistentes.

¹ «Algunas ordalías a propósito del 'Arco de los leales amadores'», *Revista de Literatura Medieval*, III (1991), pp. 95-115.

² «El 'palacio tornante' y el bizantinismo del *Amadís de Gaula*», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la AHLM. Granada, 1993*, ed. de Juan Paredes, en prensa.

so, y sugería, por otra parte, la posibilidad de que, aunque Montalvo pudiera haber desarrollado el cariz griego de la Ínsola, el episodio podría haber formado parte del *Amadís* primitivo, como recreación de esa veta oriental que el *roman*, al igual que otros géneros incipientes, había hecho propia.

El punto de partida es ahora la figura de cobre que se erige en la parte superior del Arco y emite con su trompa sonos diversos al paso de los «amadores» que se prueban bajo el mismo. Continúa, no obstante, las líneas mencionadas: de una parte, sigue la discusión en torno al Arco sobre una tradición diversa como es la de los autómatas³; larga casi tanto como la de las ordalías: fruto primero de la ingeniería mecánica de la antigua Alejandría, de alusión frecuente en época clásica, y lugar común de lo imaginario medieval. Desarrolla asimismo la problemática señalada a propósito del Palacio Tornante, pues el Arco es como el Palacio —construcción giratoria trazada sobre las huellas del *château périlleux*, donde un mecanismo fantástico señala al elegido con una actividad particular o con la interrupción— un lugar probatorio, no lejano al espacio que sirve de marco a las ordalías literarias.

Y es que las tradiciones de ordalías y autómatas confluyeron en la creación de estatuas dotadas de valor probatorio, especialmente en el caso de objetos cuyo movimiento se atribuía más a la magia que a la

³ Véase sobre autómatas históricos, el hermoso libro de Alfred Chapuis y Edouard Gélis, *Le monde des Automates*, París, 1928, 2 vols.; y de Richard Kieckhefer, el apartado «Los objetos mágicos: autómatas y piedras preciosas», *La magia en la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1992 [1ª ed. inglesa, 1989], pp. 110-115. Para una revisión exhaustiva del tema en la literatura, consúltese el clásico de J. Douglas Bruce, «Human Automata in Classical Tradition and Mediaeval Romance», *Modern Philology*, X (1912-1913), pp. 1-16. Para la tradición en la literatura medieval es indispensable: Emmanuèle Baumgartner, «Le temps des automates», en *Le nombre du Temps en Hommage à Paul Zumthor*, París, Champion, 1988, pp. 15-21. Véase también Patricia Trannoy, «De la technique à la magie: enjeux des automates dans le *Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*» y Huguette Legros, «Connaissance, réception et perception des automates orientaux au XII^e siècle», ambos en *Le merveilleux et la Magie dans la littérature*, ed. Gérard Chandès, Amsterdam, Rodopi, 1992, pp. 227-252 y 103-136, y Aimé Petit, *Naissances du Roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, París-Ginebra, Champion-Slatkine, 1985, 2 vols., donde se dedican las pp. 433-439 del vol. I a los autómatas en los *romans antiques*. Sobre estos últimos, véase además: Jean R. Scheidegger, «Les automates dans le roman antique (*Roman de Thèbes* et *Roman de Troie*)», en *Le roman antique au Moyen Age. Actes du Colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie. Amiens 14-15 janvier, 1989*, ed. Danielle Buschinger, Göppingen, Kümmerle, 1992, pp. 177-186. Para autómatas en la épica francesa, consúltese: Alain Labbé, «Les «jeux étranges» de l'Empereur byzantin dans Girard de Roussillon», *Senefiance*, 25 (1988), pp. 255-273; Huguette Legros, «Les automates, attirance, repulsion de étrange», *Senefiance*, 25 (1988), pp. 297-314; y Jean Subrenat, «D'étranges machines étrangères dans le cycle de Huon de Bordeaux. Les automates, gardiens de Dunostre», *Senefiance*, 25 (1988), pp. 463-479.

mecánica. Pues, los artífices de las máquinas simuladoras de vida fueron vistos como magos y sus creaciones como entes maléficos tanto en la Antigüedad como en el Medioevo, cuando se desarrolló una afición creciente hacia los autómatas, exhibidos con frecuencia en fiestas y recepciones⁴.

1. Los autómatas probatorios.

Los autómatas probatorios y musicales —androides, pájaros y fuentes mecánicas— eran para la imaginería oriental ornato propio de los espacios de mayor riqueza y exuberancia. La tradición abunda en testimonios literarios, ligados de un modo u otro a Constantinopla; así la alusión a la estatua cornuda de una columna bizantina, frente a la que los ciudadanos, temerosos de ser engañados por sus esposas, podían cerciorarse de su situación: si la sospecha era cierta, la imagen gemía; de ser falsa, permanecía en silencio⁵.

Según una leyenda árabe, de datación insegura, el Trono de Salomón fue utilizado como espacio judicial, pues sus doce leones de oro rugían de modo que nadie osaba mentir ante el rey⁶. En un cuento de *Las Mil y una noches*, una trompeta, colocada en la puerta de la ciudad, tocaba si un enemigo entraba en el recinto⁷.

La tradición de los autómatas probatorios alcanza a la épica y la literatura artúrica en múltiples exponentes, testimonios de la diversidad del repertorio mecánico: la judicial, que se recoge en *La Chanson du chevalier au Cygne*, donde una imagen metálica señala al que

⁴ Sirva como ejemplo el Banquet du Faisan (Lille, 1454), preludio de una cruzada contra los turcos, donde tuvo lugar una representación con gran número de autómatas de todo tipo: Arthur Piaget, «*Les princes de Georges Chastelain*», *Romania*, XLVII (1921), pp. 161-206.

⁵ Cfr. Margaret Schlauch, «The Palace of Hugon de Constantinople», *Speculum*, VII (1932), pp. 500-514 (p. 502). Pueden completarse las referencias a estatuillas probatorias, autómatas y otros temas afines con las que traen los art. cit. en las notas 1 y 2.

⁶ J. P. Migne, *Dictionnaire des Apocryphes*, Paris, 1853, vol. II, p. 816; cfr. Gerard Brett, «The Automata in the Byzantine «Throne of Solomon», *Speculum*, XXIX (1954), pp. 477-487 (p. 485).

⁷ En el mismo relato, un pavo real de oro agitaba las alas y chillaba, y un caballo de marfil y ébano volaba accionado por resortes: «Historia de los sabios dueños del pavo real, la trompeta y el caballo», en *Antología de las Mil y una noches*, trad. Julio Samsó, Madrid, Alianza, 1975, pp. 224-251. El autor de la ed. añade en notas 53 y 54, p. 399, varias referencias árabes a animales metálicos de similares características. El motivo del caballo de madera mecánico forma parte del *Cléomadès* de Adedent le Roi y de *Méliacin*, de Girart d'Amiens; véase Régine Colliot, «Chevaux vivants du *Meriadec*, cheval mécanique du *Cléomadès*», *PRIS-MA*, II (1986), pp. 1-11, y Bernard Ribemont, «Cheval de chair, cheval de «fust». Quelques regards sur le cheval en Picardie, a la campagne et dans la lettre (L'exemple du *Méliacin* de Girat d'Amiens)», *Perspectives Médiévales*, 20 (1994), pp. 51-63.

juzga en falso⁸. Combinada con esta variante, el *Livre de Carados*, 1ª continuación de *Li Contes del Graal*, trae un autómata relacionado con la virtud y el amor: a la entrada de la tienda de Aalardin, dos imágenes hechas por encantamiento —una de oro y otra de plata— sostenían, la primera, un dardo con que hería a todo aquel que entraba si era villano; la segunda, un harpa, una de cuyas cuerdas rompía para manifestar la pérdida de la inocencia de las damas que se fingieran doncellas⁹. El *Roman de Bérinus* muestra la fusión de las tradiciones antigua y artúrica en lo que concierne a los autómatas del palacio del rey Ysope, criado en Grecia: además de una estatuilla de oro que guardaba la cámara real haciendo sonar su cuerno, las figuras de tres escorpiones y dos dragones de oro protegían un puente: no hacían daño al que quería pasarlo para bien, pero lanzaban llamas a los que querían cometer un acto de traición¹⁰.

2. Autómatas en el *roman* artúrico.

Otro tipo diverso es el del mecanismo automático que con su actividad sirve de prueba que designa al elegido: de este modo ha sido interpretado el palacio giratorio de Hugo de Constantinopla en el *Pèlerinage de Charlemagne*¹¹. A medio camino entre el objeto que seña-

⁸ «Là se siet .I. ymages (ovrée iert à arjent)/ Qui fu faite par art, en tel devisement/ Qu'à celui tent son doit qui fait faus jugement», vv. 3124-3126, p. 116, vol. I de la ed. de C. Hippeau, Ginebra, Slatkine Reprints, 1969; reimpr. de la ed. de Caen y París, 1852-1877. La versión castellana incluida en el *Caballero del Cisne (Gran Conquista de Ultramar)* insiste en la decoración de la cámara, pintada con las historias de Troya y Alejandro; la imagen, ricamente vestida, representa a un rey, y fue hecha por sabios antiguos de tal manera que encogía el brazo si el juicio era erróneo, mientras que lo tendía cuando era certero: ed. de C. Bruce Fitch, *El Cavallero del Çisne. A Critical Edition* (tesis leída en 1974), UMI, An Arbor, Michigan, 1991, cap. 31, pp. 93-94.

⁹ «Car a l'issue de la tente/ S'estoient par anchantement/ Deus ymaiges d'or et d'argent./ Dou paveillon l'une fermoit/ L'uis et l'autre lou desfermoit./ Ja n'i eüst autre portier./ Et ancores d'autre mestier/ Servoient, car l'une iert maniere./ De bien harper de grant maniere/ L'autre ymaige de l'autre part/ Dedanz sa main tenoit un dart./ Ja n'i veüst antrer vilain/ Que nou ferist trestot de plain./ Et l'autre ymaige qui tenoit/ La harpe une costume avoit./ Pucelle ne s'i puet celer./ Qui ainsins se face apeler/ Puis qu'elle soit despucellee./ Puis que elle vient a l'antree./ La harpe sone la descorde./ De la harpe ront une corde», vv. 7950-7970, pp. 236-237 de la ed. de W. Roach y R. H. Ivy, *The Continuations of the French «Perceval» of Chretien de Troyes*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1950, vol. II.

¹⁰ *Bérinus. Roman en prose du XIV^e siècle*, ed. Robert Bossuat, París, Firmin Didot, SAFT, 1931-1933, 2 vols. Las maravillas del palacio de Ysope ocupan las pp. 109-114, § 126-131, del vol. I. Véase M. Szkilnik, «Magie et sagesse dans *Bérinus*», *Romania*, CXI (1990), pp. 179-199.

¹¹ Philip E. Bennett, «Le Pèlerinage de Charlemagne: le sens de l'aventure», en *Essor et fortune de la Chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IX^e Congrès International de la Société Rensesvals*, Modena, Mucchi, 1984, vol. II, pp.

la un vicio o una virtud y el espacio reservado a un héroe único se halla el palacio del Lis de la Merveille de *Li contes del Graal*, una de cuyas salas, protegida por el arte y encantamiento de un sabio clérigo versado en la ciencia de los astros, impide que pueda permanecer ningún caballero si es codicioso, adulador o avaro; los traidores y perjuros mueren. El palacio es de una enorme riqueza; el pavimento de mosaico multicolor, los muros de mármol, y las vidrieras tan claras que podía verse a todo aquel que traspasara la puerta. Cuando Gauvain se tiende sobre la cama, los encantamientos se desatan, se abren las ventanas y una lluvia de flechas cae sobre él¹². A la misma tradición pertenece la lanza en llamas de *Li chevalier de la Charrette*, que se arroja sobre el lecho de Lancelot envolviéndolo en fuego¹³. El *roman* artúrico en prosa desarrolla el motivo del *château périlleux*, llenando estos espacios de autómatas y objetos mecánicos. En el *Lancelot en prose*, Lancelot se enfrenta en la Douloureuse Garde a varios caballeros de cobre, que desaparecen junto a todos los encantamientos cuando el castillo es conquistado¹⁴. De naturaleza afín es el *adjedrez* en que las piezas se mueven por sí mismas, obra de un clérigo —el que más sabía de nigromancia en su tiempo— para distracción de su amiga, y cuyas propiedades cesan a la muerte del único caballero que puede darle mate: Lancelot¹⁵. En *Perlesvaus*, androides de cobre defendían castillos con ballestas y arcos, y un toro de cobre bramaba con fuerza¹⁶. También en el *Tristan en prose* un caballero de cobre defiende la entrada de un castillo¹⁷.

475-487. Véanse otras referencias bibliográficas a este tema en Paloma Gracia, «El «palacio tornante» y el bizantinismo del *Amadis de Gaula*», ed. cit.

¹² Vv. 7548-7816, pp. 452-465 de la ed. bilingüe de Martín de Riquer, Barcelona, El Festín de Esopo, 1985.

¹³ *Les Romans de Chrétien de Troyes. Li chevalier de la Charrette*, ed. Mario Roques, París, Champion, 1983, vv. 503-534, pp. 16-17. Hay trad. esp. de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 1983, p. 21. El árbol de los pájaros del *Yvain* —*Les Romans de Chrétien de Troyes. Le chevalier au lion (Yvain)*, ed. Mario Roques, París, Champion, 1982 [reimpr. de la ed. de 1980, París], vv. 460-469, p. 15; trad. esp. Marie-José Lemarchand, Madrid, Siruela, 1984, pp. 8-9 ha sido puesto en relación con los autómatas árabes por Suzanne Méjean, «A propos de l'arbre aux oiseaux dans *Yvain*», *Romania*, XCI (1970), pp. 392-399; concretamente analiza las descripciones de dos autómatas de Bagdad y Constantinopla. La autora concluye el artículo haciendo hincapié en la necesidad de no olvidar la probable multiplicidad de fuentes de Chrétien, así como la importancia nada desdeñable de las leyendas de Oriente o surgidas a propósito de Oriente, y el prestigio de Bagdad y Constantinopla.

¹⁴ *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, ed. de Alexandre Micha, Ginebra, Droz, 1980, t. VII, § XXIV y ss., p. 313 y ss. Trad. de Carlos Alvar, Madrid, Alianza Tres, 1987, vol. I, p. 208 y ss.

¹⁵ Ed. cit., t. IV, § LXXXIII, pp. 290-293; vol. V, pp. 1429-1431 de la trad. esp.

¹⁶ A los lados de la puerta de un castillo, dos villanos de cobre macizo accionaban una ballesta (1694-6, R.V); en otro, arqueros de cobre disparaban de forma que nadie

Este tipo de autómatas, guardián maléfico destinado a interponerse en la acción de los héroes, está lejos de ser de exclusividad artúrica; hay similares en *Huon de Bordeaux*¹⁸. Incluso en el *Roman d'Alexandre*, donde dos niños de oro defienden un puente tornante con sus mazas¹⁹.

3. Autómatas en el *roman antique* y *Floire et Blancheflor*.

Bien distintos son los autómatas del *Roman de Thèbes*, *d'Eneas*, *Troie* y de *Floire et Blancheflor*. Primero, en el *Roman de Thèbes*, el águila de oro que, al ser tocada por el sol o por el viento, lanza fuego por la boca, o las imágenes musicales del carro de Amphiarus²⁰; cuyo origen, a juicio de Edmond Faral²¹, debe ponerse en relación con la leyenda de Alejandro, tal como fue formulada por el Pseudo Calístenes, que abunda en motivos afines: árboles y pájaros de oro, la lira que vibra, la estatua de Orfeo que suda, la imagen de la paloma que emite voces humanas y el palacio giratorio de la reina Candace²². Segundo, el mecanismo del arquero y la paloma que en el *Roman d'Eneas*²³ protege la tumba de Camila, monumento en que Edmond

podía defenderse (5718-9, R. IX). *Le Haut Livre du Graal. Perlesvaus*, ed. William A. Nitze y T. Atkinson Jenkins, Nueva York, Phaeton Press, 1972, reimpr. de la ed. de 1932; en el vol. II, pp. 314-316 nota a 5921, se incluyen referencias a la tradición de los autómatas. Hay trad. esp. de Victoria Cirlot, Madrid, Siruela, 1986, p. 70 y 213.

¹⁷ E. Losèth, *El Roman en prose de Tristan*, Nueva York, Burt Franklin, 1970; reimpr. de la ed. de 1891, § 296, p. 223. Para otras referencias a autómatas en la literatura artúrica, véanse las que Anita Guerreau-Jalabert incluye en las entradas «Automata» y «Automatic» de su utilísimo *Index des Motifs Narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Ginebra, Droz, 1992, p. 375.

¹⁸ Ed. P. Ruelle, París, PUF, 1960, vv. 4743-4815. Véase Marguerite Rossi, *Huon de Bordeaux et l'évolution du genre épique au XIII^e siècle*, París, Champion, 1975, esp. p. 382. Véase también: Jean Subrenat, «D'étranges machines étrangères dans le cycle de Huon de Bordeaux. Les automates, gardiens de Dunostre», ed. cit.

¹⁹ V. 3394, ed. E. C. Armstrong y D. L. Buffum, Princeton, 1937, vol. II. Sobre el pasaje de «La forêt aux pucelles», véase Paul Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérature française du Moyen Age*, París, F. Vieweg, 1886, vol. II, pp. 181-182.

²⁰ «Et l'aigle d'or est a neel/ qui est assis sus le pommel/ c'onques nus hom n'oï parler,/ de tant bel oysel, de tant cler,/ n'onques nen ot rois Salemons/ itel aigle en ses paveillons/ tant y ot pierres naturels,/ tant calcidoines, tant esmax,/ tanz escharboucles cler ardanz,/ tantes jagonces reluisanz,/ des que soleil vent la touche,/ feu ardent giete par la bouche», ed. de Guy Raynaud de Lage, vol. I, París, Champion, 1968, vv. 3201-3212, pp. 100-101. «Une ymage y ot tresgitee/ qui vet comant a la menee,/ une autre qui toz tens fretele/ plus cler que rote ne viele.», vv. 5003-6, p. 157.

²¹ *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, París, Champion, 1967; reimpr. de la ed. de 1913, p. 405.

²² Hay trad. esp. de Carlos García Gual, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, Madrid, Gredos, 1977.

²³ Vv. 7531-7721, ed. de J.-J. Salverda de Grave, París, Champion, 1929, vol. II, pp. 49-50. Hay trad. esp. de Esperanza Bernejo, Barcelona, PPU, 1986, pp. 178-181.

Faral²⁴ vio el reflejo de las construcciones antiguas que habían alimentado la leyenda de las Siete Maravillas con sus características; ciertos detalles habrían enriquecido también la leyenda de Virgilio, a quien algunos textos medievales —incluso artúricos, como el *Perlesvaus*— atribuyeron la creación de androides, entre otros, en *Le Roman de Sept Sages* un arquero de bronce²⁵. Tercero, en la *Chambre des Beautés* del *Roman de Troie*, la imagen que tañía diversos instrumentos a la perfección, la juglaresa de diversos talentos, el doncel del incensario y la doncella que porta el espejo, esto es, los autómatas que ocupan las cuatro esquinas de la cámara de Héctor²⁶. Próximos a estos ingenios maravillosos se encuentran los de *Floire et Blancheflor*, aparte de los pájaros de bronce del vergel del emir, las estatuillas erigidas sobre la tumba de Blancheflor representan a dos niños que llevan rosas y lirios: cuando el viento las toca, los niños se hablan y se besan; cuando el viento cesa, las imágenes se separan, se miran dulcemente y sonríen. Y, sobre todo, el autómata musical que un encantador hace aparecer ante Floire, apenado por la separación de su amiga: una imagen de oro que toca con su harpa bellas melodías²⁷.

Edmond Faral distinguía entre los autómatas del *Roman de Thèbes* y *d'Eneas*, y los grupos descritos en el *Roman de Troie* y en *Floire et Blancheflor*. Mientras que vinculaba aquellos con el gusto bizantino por los objetos mecánicos; éstos se le antojaban fruto de un deseo de impresionar al lector llevando más lejos las curiosidades descritas en otros *romans*, extraordinarias pero verosímiles, e inspiradas en la realidad de Oriente²⁸. Incluía, además, en el primer tipo las estatuillas animadas de la *Salle aux Images* del *Tristan* de Thomas, sobre todo, el

²⁴ *Ob. cit.*, p. 77.

²⁵ «Un homme d'arain jete sus,/ Et tenoit un arc en sa main/ Ki autressi estoit d'arain./ Letres avoit el col escrit/ El disoient a qui les lit: «Ki me ferra, je trairai ja.», vv. 3940-5, ed. de Jean Misrahi, Ginebra, Slatkine Reprints, 1975; reimpr. de la ed. de París, 1933, p. 106. Véase para los autómatas atribuidos a Virgilio, Domenico Compagetti, *Virgilio nel medio Evo*, Florencia, Bernardo Seeber, 1896, 2 vols., 2ª ed., esp. «Parte Seconda. Virgilio nella leggenda popolare», vol. II; J. W. Spargo, *Virgil the Necromancer*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1934; Juliette Wood, «Virgil and Taliesin: The Concept of the Magician in Medieval Folklore», *Folklore*, XCIV (1983), pp. 91-104, y recientemente Francine Mora, «Virgile le magicien et l'Énéide des chartrains», *Médiévales*, 26 (1994), pp. 39-57.

²⁶ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, ed. Léopold Constans, París, Firmin Didot, SAFT, 1904-1912, 6 vols. El pasaje ocupa los vv. 14631-14958, pp. 377-391 del vol. II. Véase para el episodio: Anne Rabeyroux, «Images de la «Merveille» la «Chambre des Beautés», *Médiévales*, 22-23 (1992), pp. 31-45.

²⁷ Ed. Jean-Luc Leclanche, París, Champion, 1983, vv. 573-608, pp. 34-35, y 860-874, p. 41. En *Aymeri de Narbonne* (ed. de Louis Demaison, París, Firmin Didot, SAFT, 1887, *laisse* XCVII, vv. 3505-3528, vol. II, pp. 148-149), cuando el viento sopla, los pájaros de un árbol de cobre cantaban en el palacio del emir de Babilonia.

²⁸ *Ob. cit.*, pp. 333-335.

gigante Moldagog que blandía repetidamente una maza de hierro; grupo que para A. Roncaglia supone un regreso al automatismo simple, el cual, derivado de la realidad bizantina, dio pie a las maravillas del *roman antique* en un afán realista²⁹.

4. La Ínsola Firme del *Amadís*: los autómatas antiguos y el encantamiento-espectáculo de *Enfances Guillaume*.

Y llegamos al *Amadís*. James Donald Fogelquist vinculó la Ínsola Firme al pasaje que la *Historia troyana polimétrica* dedicó a la cámara de Héctor³⁰: esto es, a la adaptación castellana de la *Chambre des Beautés* del *Roman de Troie*. Concretamente, relacionaba la imagen que toca dulces sonos y desprende flores sobre el Arco con la estatuita que en la habitación del troyano, cuando cesaba de tañer sus doce instrumentos, esparcía flores frescas y perfumadas por el suelo. Rafael Ramos³¹ ha vinculado con mejor perspectiva éste y otros detalles al *Roman de Troie*, aportando además otras concomitancias entre *Amadís* y la materia antigua: con el *Roman d'Eneas*, entre otros elementos, los Gigantes arqueros de cobre y la Tumba de Camila; además de la espada de Macandón y la del protagonista, el ciervo del candelabro y el de Silvia; con el de *Thèbes*, el multicolorido del ciervo y el caballo de Darío.

La juglaresa que, en el *Roman de Troie*, ocupa otra de las esquinas de la cámara de Héctor sugiere una nueva tradición, ligada a la de los autómatas aunque distinta: más interesante para nuestro propósito que la rica y larga tradición automática, precisamente su escasez y por enmarcarse en un pasaje afin en gran manera a uno de los más singulares de la Ínsola Firme de *Amadís*. La juglaresa que, además de danzar y saltar, creaba imágenes de combates entre osos, tigres y leones; naves y serpientes voladoras³², nos hace dejar el universo del *roman* y

²⁹ Aurelio Roncaglia, «La statua d'Isotta», *Cultura Neolatina*, XXXI (1971), pp. 41-67. El pasaje corresponde al cap. XXXII de la reconstrucción de Joseph Bédier, París, Firmin Didot, SAFT, 1902-1905, vol. I, especialmente pp. 306-313.

³⁰ *El Amadís y el género de la Historia Fingida*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982, pp. 58-60. Sobre el pasaje ténganse en cuenta también: Juan Bautista Avalle-Arce, «El arco de los leales amadores en el *Amadís*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VI (1952), pp. 149-156, y *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*, México, FCE, 1990, p. 193 y ss.; Paloma Gracia, «Algunas ordalias a propósito del «Arco de los leales amadores», ed. cit., y «El «palacio tornante» y el bizantinismo del *Amadís de Gaula*», ed. cit.

³¹ «El *Amadís* de Juan de Dueñas, II: «La Capilla de las Flores», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, vol. IV, pp. 263-267.

³² Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, ed. cit., vv. 14711-14758, pp. 379-382.

nos conduce a la épica, a un episodio de *Enfances Guillaume*³³; concretamente al que narra cómo la princesa sarracena Orable perturba su propio banquete de bodas con diversos encantamientos para, atemorizando a su esposo Thiébaud d'Arabie, preservar su virginidad. Primero, Orable provoca una escena de caza que tiene lugar en medio de la sala: sesenta cazadores a caballo hacen sonar sus cuernos y cuarenta perros persiguen a un ciervo que se esconde bajo la mesa, frente a Thiébaud, mientras los canes saltan por las mesas. El ciervo se frota la nariz y salen de ésta cien criaturas monstruosas que arrojan flechas envenenadas a los comensales. El encantamiento se reanuda tres veces más: con la procesión de monjes que queman los bigotes de los paganos o los estrangulan; después aparecen ciento veinte osos y leones que luchan, gritan y se despedazan como mastines. Es en la tradición de estos juegos de ilusión o de magia-espectáculo, como ha sido definido el episodio de las *Enfances Guillaume*, donde puede emplazarse el relato que la doncella de Briolanja hace a Oriana sobre lo ocurrido en la Ínsola (como es habitual en los *romans antiques* poner en boca de algún personaje la relación de sucesos maravillosos). Concretamente, la narración de escenas fantásticas que tienen lugar en la sala de palacio mientras comen los caballeros: cuando iban a comenzar el segundo plato, se oyeron silbos y una gran serpiente entró en la sala atemorizando a los presentes. Tras ella, salieron dos leones que iniciaron una brava lucha. Pasada la media noche, se introdujo en la cámara y en medio de un gran ruido, un ciervo la mitad blanco como la nieve, de pescuezo y cabeza negra como la pez, con un cuerno dorado y otro bermejo, que llevaba candelas encendidas en los cuernos y era perseguido por cuatro perros de factura semejante y un cuerno volador; el ciervo corría de un lado a otro de la cámara, saltando sobre las camas o metiéndose bajo las mismas. Las escenas provocaron la risa de los cortesanos, y el temor y la risa después, de las mujeres. *Amadis de Gaula* (L.II, LXIII)³⁴.

Saltan a la vista las afinidades de ambos pasajes: el espectáculo mágico que aterra pero que es tan sólo una ilusión; la caza, el ruido de los cuernos, los canes, el ciervo perseguido... seres que, aunque irreales, alteran temporalmente la vida de palacio, y se entremezclan con sus habitantes como si tuvieran vida.

³³ *Les enfances Guillaume. Chanson de geste du XIIIe siècle*, ed. Patrice Henry, París, SAFT, 1935, vv. 1798-1970, pp. 77-82. El pasaje ha sido estudiado brillantemente por Joël H. Grisward, «Les jeux d'Orange et d'Orable: Magie sarrasine et/ou folklore roman?», *Romania*, CXI (1990), pp. 57-74, que lo ha puesto en relación con el ritual del charivari.

³⁴ Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadis de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1987, vol. I, pp. 910-912.

No es nada excepcional que en el marco de palacios, bien orientales bien vinculados a sarracenos, tengan lugar apariciones fabulosas como el desencadenamiento de fenómenos atmosféricos debidos al ejercicio de la magia ante los visitantes. Más aún, es característico en el marco de los mismos crear a los ojos del extranjero o del súbdito la ilusión de un espacio equiparable al cosmos: su finalidad es hacer de su gobernante un dios, en consonancia con la concepción oriental de la realeza cósmica³⁵.

El modelo es el palacio imperial de Constantinopla, a una de cuyas salas vinculaba Edmond Faral la *Chambre des Beautés* del *Roman de Troie*. En dos de las versiones literarias de este palacio se desataban fenómenos atmosféricos en su interior: en *Girart de Roussillon*, al recibir a un embajador, el emperador hacía que sus magos provocaran la lluvia, tempestad y otros signos fantásticos en una de las dependencias³⁶. También en el *Pèlerinage de Charlemagne*, el palacio de Hugo giraba movido por mecanismos invisibles, en medio de una gran tempestad. Fenómenos, por otra parte, afines a los que en el Cuento del Caballero Atrevido del *Libro del Caballero Zifar* tenían lugar sobre el Lágo Solfáreo: ciudades, villas y castillos, que aparecían en medio de terribles combates; asimilables a los que la Dama del lago provocaba en su universo subacuático ante el caballero, entre otros, el espectáculo en que los juglares tañían instrumentos, saltaban y subían por los rayos del sol hasta las ventanas del palacio³⁷.

5. Las fuentes de la Ínsola Firme.

Carezco del espacio necesario para establecer afinidades y marcar distancias entre los pasajes aludidos hasta ahora y la Ínsola Firme. Pero, aun de poder hacerlo, el interés sería escaso y cansaría inútilmente al lector. Primero, porque es imposible definir categorías cuando analizamos tradiciones intrincadas: de la materia antigua a la de Bretaña, y de ambas a la épica; de la riqueza oriental de los temas del *roman* antiguo al marco geográfico natural de la narración épica. Sin ruptura posible y desde los primeros textos artúricos: el propio palacio del Lis

³⁵ Claude Roussel, «Le «paradis» des rois païens», *Le Moyen Age*, LXXXIX (1983), pp. 215-237 y, sobre todo, Alain Labbé, *L'architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste. Essai sur le thème du roi en majesté*, París-Ginebra, Champion-Slatkine, 1987.

³⁶ Véase además del libro cit. de Alain Labbé, su artículo cit. «Les «jeux étranges» de l'Empereur byzantin dans Girard de Roussillon», donde interpreta los palacios decorados con autómatas como imagen de la realeza cósmica. Para los autómatas en éste y otros textos épicos, consúltese, Huguette Legros, «Les automates, attirance, repulsion de étrange», ed. cit.

³⁷ Ed. Cristina González, Madrid, Cátedra, 1983, p. 239 y ss.

de la Merveille de *Li contes del Graal* se ajustaría bien al gusto oriental por su riqueza y materiales típicamente orientales — marfil, ébano, oro, piedras preciosas, sedas y cristal diáfano —, su pavimento multicolor, los escarbunclos y el mecanismo complejo del lecho. Hay que tener en cuenta que el trasvase constante de tradiciones es consustancial a los géneros y que el hecho de hallar elementos de un origen o de otro no tiene mayores implicaciones. Lo evidencia el *Lanzarote* español que calca la *Chambre des Beautés* para el *Lecho* de Merlín, a cuyos pies cuatro pilares de cobre sostenían dos doncellas de cobre que se lanzaban una pelota de oro durante todo el día, y dos leones de cobre que rugían, entre los cuales un niño permanecía desnudo y parecía que se lo querían comer³⁸. Grupo este del *Lecho* de Merlín por otra parte afín en algún elemento al atribuido a Virgilio en *Le Roman de Sept Sages*: un androide de bronce emplazado en una de las puertas de Roma lanzaba una pelota de bronce a un androide de material idéntico apostado en otra de las puertas de la ciudad, y que repetía la acción el sábado siguiente a la misma hora³⁹.

De todos los elementos de la *Ínsola* es posible encontrar una tradición previa. El trompetero, las flores, los gigantes arqueros, las pruebas, han aparecido una y otra vez en esta exposición; también la nigromancia de Apolidón y la voluntad de deleitar a Grimanesa con la creación de maravillas tienen antecedentes en el *adjedrez* maravilloso que el clérigo del *Lancelot en prose* hace para distracción de su amiga; incluso en el autómata musical que el encantador hace aparecer para el solaz de Floire. Quizá son más significativos elementos de los que escasean antecedentes, frente al multicolorido del animal, de rica tradición en diversos géneros — palafrenes de Darío y Capaneüs (*Ro-*

³⁸ «El lecho de Merlín hera de madera muy rica e muy fermoso, y a los quatro pies del lecho habia quatro pilares de cobre, y sobre los dos pilares de la cabeza estauan dos imágenes de donzella fechas de cobre tan marauillosamente que parecían bibas, y lançaua la vna a la otra vna pelota de oro, y la otra la resçeuía y así jugauan todo el día, y en los pilares de los pies estauan dos leones de cobre, que parecían bibos, y en el medio dellos estaua vna ymagen de niño que parecía bibo y estaua desnudo y tenía la vna mano sobre el león y la otra sobre el otro, y los leones daban tan grandes gemidos que parecía que querían comer al niño e no lo podían alcançar. Mas don Lançarote que traía vn anillo que desfacía todos los encantamientos, cató la piedra de su anillo y luego se quebraron los pilares todos, y las donzellas, los leones y el niño que se fizieron más de mile pieças, e luego entendió que era encantamiento», transcrito por P. Bohigas Balaguer, «El «Lanzarote» español del manuscrito 9611 de la Biblioteca Nacional», *Revista de Filología Española*, XI (1924), pp. 282-297 (p. 296).

³⁹ «Virgilles fist de tel joiaus/ Dedens Romme assés de plus biaux./ Car a la porte par dela/ Un homme d'arain tresjeta./ A l'autre porte, de sa main,/ Tresjeta un homme d'arain./ Une biele pelote avoit/ En sa main ki d'arain estoit/ Icil de la, au cop de nonne,/ Au samedi, quant ele sonne./ A l'autre rue la pelote:/ Ensi demainnent tel rihote./ Icil de cha en est saisi/ Entresc'a l'autre samedi.», vv. 3965-3978, p. 106 de la ed. cit. Cfr. Edmond Faral, *ob. cit.*, p. 332.

*man de Thèbes*⁴⁰), Camila (*Roman d'Eneas*⁴¹) y Floire (*Floire et Blancheflor*⁴²); ciervo de la *Chanson de Godin*⁴³; unos animales cuya piel se describe en *Erec*⁴⁴—, se opone un único antecedente probable para las candelas del ciervo: el de Silvia (*Roman d'Eneas*⁴⁵).

Si para aproximarnos a la tradición que está tras los autómatas del *Amadís* seguimos la tipología establecida por la crítica⁴⁶, observamos

⁴⁰ Caballo de Darío: «(...) l'un costé ot blans comme hermine/ et l'autre tot noir comme meure;/ souz ciel n'a beste qui mieux ceure! Ce sachiez bien, ne bai, ne brun/ plus aate n'en y ot un/ n'en y ot nul ne brun ne bai/ que il ne giet enz en le tai», vv. 5656-5662; caballo de Capaneüs: «(...) il ot la destre oreille blanche/ et ensemment la destre hanche; bais ert devant et vers derriere;/ d'un vermeil poile ert la coliere», vv. 9023-9026, ed. cit. vol. I, p. 177 y vol. II, p. 92.

⁴¹ «Unques ne fu tant gente beste:/ come noif ot blanche la teste,/ lo top ot noir, et les oroilles/ ot anbedos totes vermoilles, lo col ot bai et fu bien gros,/ les crins indes et vers par flos;/ tote ot vaire l'espalle destre/ et bien noire fu la senestre», ed. J.-J. Salverda de Grave, vv. 4049-4056; p. 121 de la trad. esp. cit. Véase Jean-Charles Huchet, *Le roman médiéval*, París, PUF, 1984; D. Poirion, «De l'«Enéide» à l'«Eneas»: mythologie et moralisation», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XIX (1976), pp. 213-229, y Martí de Riquer, «El Roman d'Enéas i l'Eneida», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, XVIII, *Miscel·lània Joan Bastardas*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1, 1989, pp. 139-155.

⁴² «(...) d'une part estoit tos blans/ de l'autre rouges comme sans», vv. 1177-1178, ed. cit., p. 48.

⁴³ «XXXII. rains portoit, s'ot un quartier/ devant plus blanc que n'est nege en fevrier:/ C'ert li destre; et s'ot le senestrier/ rouge con sanc, ce vous puis tesmongnier;/ l'autre moitié toute par de derier/ plus noire estoit que moure de mounier», cfr. por Jeanne Baroin, «A Propos du cerf épique», en *Marche Romane (Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, t. II), XXX (1980), pp. 5-15 (p. 9), y por Roberto Ruiz Capellán, «La caza, imagen de la vida, en la narrativa francesa medieval (siglos XII-XIII)», *Estudios franceses*, 4, pp. 139-172 (p. 157).

⁴⁴ «(...) ont totes blondes les testes/ et les cors noirs com une more,/ et les dos ont vermauz desore,/ les vantes noirs et la coe inde», *Les Romans de Chrétien de Troyes. Erec et Enid*, ed. Mario Roques, París, Champion, 1963, vv. 6734-6737, p. 205. Trad. esp. de Carlos Alvar, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 197. Cfr. Edmond Faral, *ob. cit.*, p. 367.

⁴⁵ «Tant ert li cers de bone orine/ que la nuit servoit al mangier,/ si ert en lou de chandelier/ devant lo pere a la pucelle./ Merveoilles ert sa beste belle/ quant uns granz cierges li ardoit/ sor chascun rain que il avoit./ Issi servoit chescune nuit.», vv. 3552-3559, ed. cit. Jeanne Baroin, art. cit., p. 11, saca a colación *Maugis d'Aigremont*, donde una piedra que relucía como candela encendida se había formado bajo cada una de las ramas de la cornamenta dorada de un ciervo. Pero el texto es posterior al *Eneas*, como lo es la *Vie de saint Eustache*, con su ciervo de cabeza luminosa que porta una cruz; véase a este propósito el trabajo de Antoinette Saly, «Genèse d'une image: le cerf chandelier dans le Roman d'«Eneas»», *PRIS-MA*, II (1986), pp. 35-40. Tanto Jeanne Baroin como Antoinette Saly hacen referencia a una leyenda, que probablemente antecede al *Eneas*, relativa a la fundación de un monasterio por las hijas de Louis le Germanique, Berthe e Hildegarde, según la cual un ciervo que lleva dos cirios encendidos en sus cuernos aparece de noche ante las princesas para conducir las al emplazamiento escogido para la construcción.

⁴⁶ Véase Baumgartner, art. cit. Por su parte, Jean Frappier, «La peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XII^e et du XIII^e siècle», en *Histoire*,

que estos autómatas comparten con los artúricos —además de parecer un producto de la magia más que de la mecánica—, el hecho de que dan fin con la culminación de las pruebas, frente a los propios de la materia antigua: objetos de decoración cuyo movimiento podría durar siempre, bien como repetición indefinida o a la espera de un elemento que accione el mecanismo. No obstante, el esquema artúrico de la Ínsola, entendida como espacio probatorio, cuyas características mágicas finalizan con la llegada del único héroe destinado a ello, se desdibuja tras la arquitectura y la ornamentación característicamente bizantina, donde se destaca una técnica revestida de magia, capaz de superar a la naturaleza: sirva como ejemplo la Torre de la Huerta con sus aposentamientos diversos, levantados unos encima de los otros y la descripción de la fuente (*Amadís de Gaula*, L.IV, 84), que evoca la arquitectura de los edificios orientales, según las descripciones de los *romans antiques* o, más concretamente, la torre donde el emir de Babilonia guarda a Blancheflor, con su fuente de ingeniería difícil⁴⁷. Sólo la Cámara Defendida podría mantener algo del espíritu propio de

mythes et symboles. Études de littérature française, Ginebra, Droz, 1976, pp. 21-54, afirma: «Le dépaysement des imaginations naissait aussi du recours au merveilleux: nos romanciers décrivaient complaisamment des objets et des édifices d'une richesse extraordinaire et d'une ornementation surchargée (tente d'Adraste et char du devin Amphiaräus dans *Thèbes*, tombeau de Camille dans l'*Eneas*, «chambre des beautés» dans *Troie*). On reconnaît là, comme dans les automates imaginés sur le modèle de ceux que les Occidentaux admiraient à Byzance —statues qui chantent ou jouent d'instruments de musique— les prestiges de l'Orient exagérés comme par des miroirs grossissants. Il est notable que ce merveilleux conserve un caractère «scientifique» (...) tandis que sans renoncer tout à fait à lui le roman breton usera plus subtilement du mystère et de la féerie» (p. 31). Marguerite Rossi, op. cit., opone las maravillas de *Huon* —entre otras, los guardianes del castillo de Dunostre, derivados del *Lancelot en prose*, y movidos por mecanismos como se hace explícito— maravillas del arte mecánico vinculables al *roman antique*, a los objetos mágicos que en los *romans bretones* prueban a los héroes (p. 382); en su opinión, los pasajes maravillosos de *Huon* tienen por finalidad suscitar la admiración del público (p. 409). Colette-Anne Van Coolput, «Sur quelques sculptures anthropomorphes dans les romans arthuriens en prose», *Romania*, 108 (1987), pp. 254-267, sostiene: «(...) nous considérons comme typiquement arthurien (...) l'automate, être coulé dans le métal et doué de mouvement, attesté dans un certain nombre d'oeuvres arthuriennes en vers et en prose, la plupart du premier tiers du XIII^e siècle (...)/ Tous ces romans donnent de la statue animée une interprétation convergente, qui diffère totalement de la conception de l'automate, généralement placé dans un cadre oriental, véhiculée dans le *Pèlerinage de Charlemagne*, *Floire et Blanchefleur* et les romans antiques: l'image de métal y relève d'un merveilleux mécanique et inoffensif et son mouvement est à la fois étrange et explicable. L'automate arthurien en revanche est une figure ennemie: c'est un gardien redoutable, généralement armé, que le héros devra affronter et dont il convient à tout prix d'arrêter le mouvement. Ce type de statuaire, du reste parfaitement intégré dans le schéma narratif de la matière de Bretagne, y apparaît comme une des nombreuses manifestations de l'irrationnel, et sa force maléfique est due à quelque enchantement», pp. 254-255.

⁴⁷ *Le conte de Floire et Blancheflor*, ed. cit., vv. 1811-1872, pp. 65-67.

los castillos peligrosos del *roman* artúrico. Es cierto que los fenómenos dan fin con la superación de las pruebas por Amadís y Oriana, pero las maravillas de la Ínsola poco tienen que ver con lo diabólico que atormenta a los habitantes de los castillos artúricos. Ni siquiera los gigantes autómatas que accionan sus arcos repetitivamente responden a este tipo de enemigo maligno por invencible y sobrenatural que se enfrenta al héroe, sino que son más bien elementos decorativos. El *Amadís* ha utilizado este esquema, fundiéndolo al de la ordalía, pero amor, lealtad, belleza son los temas relevantes. La Ínsola constituye más bien —y es el espacio propio para la iniciación y lo sagrado— una suerte de culto a la sabiduría, la belleza y la lealtad amorosa. Un templo del amor, como Aurelio Roncaglia ha interpretado la Salle aux Images del *Tristan* de Thomas: construcción emplazada en un peñasco excavado, al que sólo se accede a pie cuando la marea baja y forma un arco cuyas extremidades estaban ornamentadas singularmente, y con la que la Ínsola guarda algunas afinidades lejanas.

En síntesis, la revisión somera de autómatas y otros objetos asimilables —y creo que sería lo mismo fuera cual fuese el motivo escogido para el análisis— pone de manifiesto la fusión de diversas tradiciones literarias en el contexto de la Ínsola Firme de *Amadís*: una, que entronca con el *roman antique* y la épica, vinculada en último término a la Constantinopla tanto real como imaginada; la otra, artúrica, oscurecida si cabe por el esplendor de la primera.

6. Sobre las fuentes del *Amadís de Gaula*. Algunas consideraciones.

Queda sólo ahora hacer algunas consideraciones generales sobre las fuentes del *Amadís*. Las tradiciones aludidas —artúrica, antigua, épica— son, aunque diversas, próximas en tiempo y espacio. Son notorios los aspectos comunes entre las mismas, y entre éstas y el *Amadís*. Puestos a rastrear, sin duda hallaríamos para la mayor parte de motivos y estructuras un antecedente, un paralelo o una afinidad más o menos nítida entre alguno de sus exponentes y *Amadís*. Tan engañoso es que el hecho de establecer un paralelismo, sobre todo si son temas universales y si se trata de obras de extracción lejana, nos lleve a señalar un título concreto como posible fuente, como rechazar la posibilidad de que el recuerdo de un texto épico, o un *roman*, hubiera alcanzado nuestro texto por difícil que resulte. Es por eso por lo que hay que conducirse con extremo cuidado y mantener una mirada lo más amplia posible al tratar esta cuestión. Así M.^a Rosa Lida⁴⁸ ponía en relación la muerte de Amadís a manos de Esplandián con la de La-

⁴⁸ «El desenlace del *Amadís* primitivo», en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Losada, 1966, pp. 185-194; reimpr. de *Romance Philology*, VI (1953), pp. 283-289.

yo por Edipo, y la de Ulises por Telégon, especialmente tal como se cuenta en una de las compilaciones derivadas del *Roman de Troie*, esto es, las *Sumas de historia troyana*. M.^a Rosa Lida establecía tal vínculo por contener *Amadís* y las *Sumas* el motivo de la «muerte del héroe en armas contra su hijo desconocido»; motivo, que —sostenia— se hallaba también, aunque en versión atenuada, en la *Queste del saint Graal*, concretamente en el combate y triunfo de Lancelot sobre su padre Galaad. Aunque la autora se refería a un predominio de la materia de Bretaña en el *Amadís*, la presencia del motivo le conducía a subrayar el influjo del ciclo troyano en una llamada al falseamiento que significa «suponer al autor cerrado a las otras ramas del género caballeresco». Falseamiento del que su argumentación pecaba también al referirse a Edipo y Telégon sin mencionar a Mordret, personajes aquellos que, salvo algún rasgo propio de la biografía heroica, poco o nada tienen en común con Esplandián, más aún teniendo en cuenta que la *Vulgata* artúrica —el modelo más claro del *Amadís*, como ha sido ampliamente señalado por la crítica⁴⁹— terminaba con la muerte (aunque no accidental) del padre a manos del hijo. Se repetía el mismo fin en la *Post-Vulgata*, extensamente difundida en la Península, traducida en el caso de las *Demandas* portuguesa y castellana, y modelada a imagen del otro gran ciclo: el *Tristan en prose*. El *Tristan en prose*, vertido también a las lenguas peninsulares, terminaba con la muerte de Tristan, provocada por su tío, el rey Marc (que algunas tradiciones parecían considerar su padre); fin, que un sector de la crítica ha considerado ser también el que daba cierre al *Tristan* de Béroul⁵⁰. Como se ve y aunque con variantes, la muerte del protagonista a manos de un descendiente (o ascendiente) era el final propio de los grandes ciclos artúricos. Así que si el *Amadís* primitivo concluía con la muerte de su protagonista, aunque pueda vincularse a los mitos clásicos, lo sería a través de un entramado de textos imposible de determinar.

Dada la dificultad de identificar fuentes y el cúmulo de lecturas necesarias que haría falta manejar para conformar la base literaria en que podría haberse gestado el *Amadís*, se supone a veces la existencia

⁴⁹ Véase por ejemplo Grace S. Williams, «The *Amadis* Question», *Revue Hispanique*, XXI (1909), pp. 1-167; Pierre Le Gentil, «Pour l'interprétation de l'*Amadis*», en *Mélanges à la Mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, II, 1966, pp. 47-54; Martín de Riquer, «Las armas en el *Amadís de Gaula*», *Boletín de la Real Academia Española*, LX (1980), pp. 331-427, reimpr. en *Estudios sobre el Amadís de Gaula*, Barcelona, Sirmio, 1987, pp. 55-180; y Edwin Williamson, *The Half-way House of Fiction*, Oxford, Clarendon Press, 1986 [1ª ed. 1984], trad. al esp. como *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.

⁵⁰ Alison Adams y T. D. Hemming, «La Fin du *Tristan* de Béroul», *Le Moyen Age*, LXXIX (1973), pp. 449-468.

de algún texto desconocido, perdido, que contuviera el sinfín de motivos que nuestro autor integró en su obra. No hay necesidad de identificar la «fuente» o «fuentes» del *Amadís*. Y eso es así por el género en el que se enclava: un género en gran medida sincrético, en el que cristalizan motivos de procedencia distinta. El caso de *Amadís* es distinto a ese tipo de obras medievales, de rígida tradición, surgidas a la luz de un único o de escasos modelos, y cuya génesis basta un número reducido de antecedentes para ser explicada. El *Amadís* presenta un cúmulo de elementos que —aunque son enmarcables en las tradiciones narrativas: de temas artúricos la mayoría, antiguos en otros casos— son difícilmente atribuibles a una fuente específica u otra. La necesidad de hallar, identificar o simplemente considerar la posibilidad de restringir las fuentes a un número limitado de títulos o incluso a un único género es inútil, y no hace más que empobrecer una obra de extraordinaria riqueza.

El *Amadís* bien pudo haber disfrutado de un autor con un bagaje suficientemente amplio en lecturas como los otros muchos que compusieron *romans* en su tiempo. Buena parte de las obras artúricas están construidas a partir de textos que siguen y desarrollan un único desarrollo argumental. Sus temas y personajes, unas veces son heredados y continúan o modifican historias ya narradas: ocurre así en los personajes principales y en lo esencial de la línea argumental desde Geoffrey de Monmouth, Chrétien de Troyes, Robert de Boron, *Vulgata* y *Post-Vulgata*; también sucede lo mismo en la leyenda de Tristan desde los orígenes hasta el *Tristan en prose*. Pero no fue siempre de la misma manera, hubo muchos y señalados autores artúricos que diseñaron sus obras de forma más novedosa, con tipos y fábulas diversos; respetando tan sólo el esquema básico de la narración artúrica, la tipología de sus aventuras, de sus héroes, de sus motivos, porque para evocar el universo artúrico bastaba con dejar la corte de su rey en una sombra, con una vaga alusión, y utilizar su imagen como escenario de personajes distintos. Tanto en uno y otro caso no es posible en la totalidad de ocasiones —la mayoría de las veces raramente posible— hallar antecedentes claros, préstamos directos para cada uno de los episodios. La materia artúrica constituye una tradición que se reelabora en cada texto, con el mismo esqueleto pero con carne y ropaje nuevo, entremezclándose con géneros próximos, modelándose a tenor de los cambios históricos, de las transformaciones ideológicas; de la voluntad e intención de cada escritor. No fueron sus autores imitadores torpes, apegados a la letra de unos textos escasos, sino cultivadores de unos ritmos tradicionales sobre los que compusieron su música: unos, variaciones sobre temas archiconocidos; otros, melodías novedosas. Con una rica erudición, llenos de originalidad y deseosos de dar inte-

rés nuevo a las viejas historias. De saber inmenso, no sólo literario. Empapados de lectura, como Cervantes, conocedores no sólo de un sinfín de *romans* caballerescos sino de buena parte de la cultura de su época y de las precedentes. El autor del *Amadís* primitivo pudo ser un hombre sumergido en una tradición literaria, versado en otras varias, con la voluntad de componer su texto a la manera de Bretaña; pero, al igual que en obras precedentes de la misma tradición, aplicando a sus estructuras —indudablemente artúricas— elementos propios de las diversas modalidades narrativas de su tiempo. Hecho que, aunque se repite a lo largo del *Amadís*, es particularmente notorio en el pasaje de la Ínsola Firme: de atmósfera bizantina; pero eso sí, al modo particular en que la épica y el *roman antique* concibieron Oriente.